

MESA REDONDA

Nr. 11

Alfonso de Toro

**HACIA UN MODELO PARA
EL TEATRO POSTMODERNO**

**Institut für Spanien- und Lateinamerikastudien
(ISLA)**



**Institut für Spanien- und Lateinamerika-
studien**

**Instituto de Investigaciones sobre España
y América Latina**

Universität Augsburg

MESA REDONDA dient vornehmlich der internen Diskussion, dem Austausch mit auswärtigen Wissenschaftlern, der Vorstellung geplanter wie in Arbeit befindlicher Forschungen sowie der Dokumentation des Augsburger Universitätspreises für Spanien- und Lateinamerikastudien. - Zur Mitarbeit wird gesondert eingeladen. Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. - Der Austausch mit Materialien anderer Forschungseinrichtungen ist erwünscht.

MESA REDONDA tiene como fines primordiales facilitar la discusión interna, el intercambio de informaciones con científicos de otros centros y lugares, la presentación de proyectos de investigación en fase de preparación o realización, así como la reproducción de trabajos relacionados con el premio que otorga la Universidad de Augsburg a personas que hayan tratado temas sobre España o América Latina. - Para la colaboración en MESA REDONDA se hará cursar una invitación especial. No se asume ninguna responsabilidad por manuscritos remitidos sin previo requerimiento. El intercambio de materiales con otros Centros de Investigación será bienvenido.

Bezug über / Pedidos a:

ISLA

Universität Augsburg, Universitätsstr. 10
D-8900 Augsburg

HACIA UN MODELO PARA EL TEATRO POSTMODERNO

Alfonso de Toro

**Institut für Spanien- und Lateinamerikastudien
(ISLA)**

INDICE

- 0. ¿Qué es el Postmodernismo? Observaciones sobre un término problemático
 - 0.1 Generalidades
 - 0.2 Definiciones de Postmodernismo
 - 0.3 El Teatro Postmoderno
- 1. Modelo General del Teatro Postmoderno
- 2. Un modelo mínimo para el teatro postmoderno o cuatro tipos de teatro postmoderno: *Cosmopolitan Greetings* de Allen Ginsberg, George Gruntz, Rudolf Liebermann, Robert Wilson, *Parzival* y *Der verbotene Garten* de Tankred Dorst, *L'Ordinaire* de Michel Vinaver y *Dans la Solitude des Champs de Cotons* de Koltès
 - 2.1 El teatro plurimedial o interespectacular: *Cosmopolitan Greetings* de Allen Ginsberg, George Gruntz, Rudolf Liebermann, Robert Wilson
 - 2.2 Teatro gestual kinésico: *Parzival* de Tankred Dorst
 - 2.3 El teatro de deconstrucción: *Der verbotene Garten* de Tankred Dorst y *Dans la solitude des champs de coton* (1989) de Bernard-Marie Koltès
 - 2.3.1 *Der Verbotene Garten. Fragmente über d'Annunzio* de Tankred Dorst (1983/88)
 - 2.3.2 *Dans la solitude des champs de coton* (1987) de Bernard-Marie Koltès
 - 2.4 *L'ordinaire* (1983) de Michel Vinaver

HACIA UN MODELO PARA EL TEATRO POSTMODERNO¹

Alfonso de Toro

0. ¿Qué es el postmodernismo? Observaciones sobre un término problemático

0.1 Generalidades

La denotación del término 'postmodernismo' y su implícita concepción es algo que, hasta la fecha, las ciencias sociales, filosóficas, literarias u otras, más exactamente, las ciencias de la teoría de la cultura no han logrado describir, ni aclarar coherente, ni mucho menos definir sistemáticamente fuera de algunas excepciones bien conocidas. El fenómeno cultural del postmodernismo sigue siendo, sin pausa alguna, tanto altamente discutido, como combatido. Existen innumerables tesis e hipótesis sobre lo que podría ser el postmodernismo, éstas son tan numerosas como sus autores, algunas convergen y otras se excluyen mutuamente, incluso dentro del mismo campo, género, país y época. Y estamos refiriéndonos aquí a aquellos autores que se han dado por lo menos el trabajo de definir o de describir el término antes de usarlo en el área tratada. El número de académicos que emplea dicho término sin explicarlo, por simple moda, es aún muchísimo mayor.

Podemos decir que hasta la fecha no se ha desarrollado un instrumental *operativo* para establecer un modelo amplio, al menos en áreas individuales, si es que es esto viable, de lo que pueda ser el postmodernismo.

El término ha venido a transformarse en una metáfora agotante, inflacionaria, obsesionante y asfixiante; ya que si se puede alcanzar consenso en la descripción de las características de lo que podría ser el postmodernismo, por ejemplo, en la literatura norteamericana a partir de los años 60 donde se ha discutido más intensamente el

1 El presente artículo es un resumen del trabajo presentado en el Coloquio de Semiótica teatral y Teatro latinoamericano que tuvo lugar en la Universidad de Kiel entre el 26-28 de junio de 1989.

fenómeno, estas características excluyen aquéllas del postmodernismo en Francia, en Latinoamérica o en España o del postmodernismo en el teatro, en la danza, en la arquitectura o en la pintura.

Fuera de esto, las características del postmodernismo literario y artístico excluyen en cierta forma, tanto tipológica como cronológicamente, por ejemplo, lo que se ha venido llamando postmodernismo histórico a partir de Pannwitz y Toynbee² así como también, en parte, el postmodernismo sociológico y el económico.

Otro de los tantos problemas en la discusión es que la mayoría de las publicaciones no describen lo que se considera postmodernismo, sino que proponen más bien una ideología o una filosofía de lo que debería ser el postmodernismo. Este es el caso del libro de W. Welsch, un libro tan retóricamente brillante como seductor e ingenioso, mas en el que si se comienzan a reducir los postulados a la práctica del postmodernismo, poco queda de estos.³

0.2 Definiciones de Postmodernismo

Ahora bien, ¿qué determina el 'postmodernismo'? ¿una época, es decir, es éste un término histórico? o ¿un campo del conocimiento o del arte?, o ¿más bien una forma de producción social, técnica y artística, es decir un procedimiento operacional de la producción y con esto un término tipológico, una estética, una filosofía, un género literario? Todo esto seguramente, y más aún: incluye la historia, la economía, la política y las ciencias naturales y las ciencias exactas.

La discusión del postmodernismo, el empleo de este término, no se puede evitar, ni se puede ignorar, guste o no. Por esto hay que enfrentarse al fenómeno y tratar dentro de márgenes y categorías claramente establecidas de definirlo o describirlo. Esta finalidad persigue el presente trabajo, que se entiende como quizás el primer intento, lleno de preguntas y problemas, de describir en un modelo algunas manifestaciones del teatro postmoderno en ciertos países europeos.⁴

2 Rudolf Pannwitz: *Die Krise der europäischen Kultur*, en: R. Pannwitz: *Werke*. Nürnberg 1917, vol. 2; Arnold Toynbee: *A Study of History. Abridgement of Volumes I-IV*, ed. por D.C. Somervell. Oxford 1947.

3 Wolfgang Welsch: *Unsere Postmoderne Moderne*. Weinheim 1987.

4 El que el autor que no incluya el teatro hispanoamericano ni el español en sus observaciones, es solamente producto de su desconocimiento parcial de estos teatros y del desconocimiento de las puestas en escenas de ellos.

Queremos definir el postmodernismo como una actitud cultural y de vida del hombre actual, como un fenómeno histórico que se comienza a desarrollar a partir de los años 60 dentro de la literatura y de su correspondiente crítica literaria y de la cultura en EEUU, propagándose luego a todas las áreas del conocimiento y de la vida. En una segunda etapa, y fines de los años 70, se extiende por Europa. Como punto clave se puede mencionar la novela de Humberto Eco, *Il nome della rosa*. Solamente en 1977 se concretiza el postmodernismo en la arquitectura con las teorías de Jencks, el cual parte, a su vez, de las teorías de la cultura y literatura de Leslie Fiedler (al cual no cita). El postmodernismo no nace con la arquitectura, ni es un fenómeno puramente arquitectónico como se cree comúnmente.

Al 'postmodernismo' como fenómeno cultural se le han atribuido las siguientes categorías, muchas veces excluyentes las unas de las otras:

1. El término postmoderno denota una pluralidad radical, 'postmodernismo' es la concepción/sistema/teoría de esta pluralidad.
2. La base fundamental del postmodernismo es la diversificación y la diversidad.
3. El postmodernismo es antitotalitario, heterogéneo, combate las hegemonías tanto pasadas como actuales.
4. El postmodernismo es antimoderno; transmoderno; radicalmente moderno, popular; transformación del modernismo; modernismo plenamente desarrollado y especialmente asimilado, es la experiencia no de algo extraño, sino de un mensaje que a través de apertura y canonización, sin pasar a ser cliché, se transforma en un bien común.
5. El postmodernismo es regresión, reducción, recuperación, retorno, retoma de tradiciones, nostálgico, historizante.
6. El postmodernismo es conservador, reaccionario, alienante.
7. El postmodernismo es progresista, revolucionario, iluminante.
8. El postmodernismo es collage, intertextualidad, pluralidad de discursos, de elementos, de materiales, juego discursivo al nivel de la metalengua, discursos sobre discursos, reflexión.
9. Postmodernismo es ironía, parodia, humor, entretenimiento.
10. El postmodernismo es deconstrucción.
11. El postmodernismo se despidе definitivamente del sueño obsesivo de la unidad totalizante que se extendía del concepto clásico de la *mathesis universalis*, al de las utopías sociales del siglo XIX. Se reemplaza por la *unitary sensibility* y en el sentido

de apertura, de congruencia en la estructura profunda, es decir de la unidad en la diferencia.⁵

12. El postmodernismo es una sensualidad programada del medio ambiente.⁶
13. El postmodernismo no es 'post' frente al modernismo histórico-literario del siglo XX, sino frente al modernismo como modernidad de la época moderna, frente al siglo XVI en adelante (Renacimiento/Descartes).
14. El postmodernismo es mera reproducción, carece de originalidad, es punto final, vs. es original, progresista, evolucionista.

Hasta aquí hemos hablado de un postmodernismo que podríamos denominar 'serio', ya que se basa en sistemas. A la vez existe un postmodernismo por deformación, por desvirtuación, que vive del momento superficial que podríamos llamar de 'moda'. Este último ha invadido todos los campos de la vida socio-cultural, ha llegado a ser una 'marca' de las clases *jet set*, *snobs*, de los *yuppies*, a pasado a los objetos, al mercado: tenemos teléfonos postmodernos, *designs* postmodernos, comerciales postmodernos, viajes, deportes, menús, vestimenta, cultura física, peinados y tantas otras cosas postmodernas.

A esta moda que ha dañado la discusión sobre el fenómeno cultural de la postmodernidad, se suma el hecho de que se ha entendido el postmodernismo en forma ahistórica, y por ello autores tan diversos como Aristóteles,⁷ Rebelais,⁸ Cervantes, Sade, Baudelaire, Nietzsche, Valéry, Artaud, Joyce, Borges, Beckett, Heidegger, Larkin, Wain, Iris Murdoch, Amis, Thomas Pynchon, Barthelem, Vonnegut, Kosinski, LeRoi Jones, Sukenick, Federman, Sorrentino, Nabokov, el primer Alain Robbe-Grillet, Eco y Elfride Jelinek han sido considerados postmodernos.

Semejante Babel de autores impide cualquier tratamiento serio del fenómeno y por una razón muy simple: *termini technici*, es decir, los predicadores normativos tienen la sola función de clasificar y

5 Susan Sontag: *Against Interpretation*. New York 1966; Richard Wasson: *From Priest to Prometheus: Culture and Criticism in the Post-Modern Period*, in *Journal of Modern Literature* 3 (1974) 1188-1202; Jürgen Peper: *Postmodernismus: Unitary sensibility (Von der geschichtlichen Ordnung zum synchron-environmentalen System)*, en: *Amerikastudien* 22, 1 (1977) 65-89.

6 vid. Peper, nota 5.

7 J.-F. Lyotard/J.-Loup Thébaud: *Au juste: conversation*. Paris 1979, pp. 52, 58.

8 U. Eco: "Il post-moderno, l'ironia, il piacevole", en: *Postille a "Il nome della Rosa"* 1983, p. 528.

aclarar épocas, géneros, procedimientos artísticos, de diferenciar unos de otros sincrónica- (al nivel del sistema respectivo) y diacrónicamente (al nivel de la evolución de la cultura y sus respectivas áreas), el de señalar las características dominantes de un objeto estudiado. Pero si un término experimenta semejante 'extensión' inflacionaria de su 'intensionalidad' se transforma en inútil, se supera a sí mismo: está sencillamente de más y por esto pierde su función distintiva.

El postmodernismo se podrá abarcar como sistema en el futuro solamente si se realizan dos tareas: es necesario tratar el fenómeno no en forma aislada, por disciplinas y/o países, sino como fenómeno cultural que obedece a ciertas leyes de las cuales se pueden derivar sus características generales, y de allí describir los modelos particulares y submodelos. Se tratará a partir de la diversidad de las expresiones en la estructura de superficie, no para reducirlas a una unidad invariante, sino para correlacionar sus identidades y diferencias en la estructura profunda.

0.3 El teatro postmoderno

Los trabajos científicos sobre el teatro postmoderno son muy escasos y por lo general provienen de EEUU, otros de Alemania Federal o Francia, aunque por lo general domina la crítica periodística. Dentro de los trabajos científicos son solamente dos los que, a nuestro parecer, han contribuido parcialmente al esclarecimiento del fenómeno en el teatro: aquellos de June Schulter y Erika Fischer-Lichte.⁹

June Schulter sitúa el drama moderno a partir de Ibsen (1828-1906), Pirandello (1880-1920), Chejov (1860-1904), Strindberg (1849-1912), Jarry (1873-1907) (King Ubu 1896), hasta Stanislavsky, Artaud, Grotowski, Brecht, Beckett, Ionesco y otros tantos.¹⁰

9 June Schulter: *Theatre*, en: Stanley Trachtenberg (Hrsg.): *The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*. London 1985, pp. 209-228; Erika Fischer-Lichte: *Postmoderne Performance: Rückkehr zum rituellen Theater?*, en *Arcadia* 22 (1987) pp. 55-56; *Jenseits der Interpretation. Anmerkungen zum Text von Robert Wilson/Heiner Müller "Civil Wars"*, en: *Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985*. Tübingen 1986, vol. 11, pp. 191-201.

10 vid. June Schulter, nota 9.

El teatro postmoderno comienza según la autora en 1970 y tiene las siguientes características: ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, perversión, deformación, decreación, es antimimético y se resiste a la interpretación.¹¹

Se trata de un teatro en el cual se celebra el arte como ficción y el teatro como proceso, *performance*, non-textualidad (ej.: Living Theatre, Happening, teatro antropológico, ritual, mítico, etc.), donde el actor se transforma en el tema y personaje principal, donde el texto es una mera base, en general carece de importancia. El texto es considerado como una forma autoritaria y arcaica. El texto puede ser en el mejor de los casos un *performance script*. La idea de *performance* toma una tercera posición, mediadora y subversiva entre drama y teatro.

El teatro postmoderno se abre a todos los medios de comunicación (pluralidad de códigos: música, danza, luz, elementos olfatorios), sin separarlos por rúbricas o géneros, y cualquier lugar pasa a ser lugar de teatro (cafés, garages, casas de parqueo, off-Broadway, parques, iglesias, techos-terrazas de edificios).

El actor se transforma en elemento-tema central, debe representar solamente a través de su gestualidad kinésica, de su actuación, su percepción del mundo. En un teatro así concebido, la palabra pierde su sentido, se actúa sin discurso, en base a meditación, gestualidad, ritmo, sonido, silencio, las acciones son instintivas, no se desprenden de un entrenamiento. El teatro adquiere formas nihilistas, grotescas, llegando hasta el silencio (Robert Wilson) y al espacio vacío (Peter Brook).

En algunos de los trabajos de Erika Fischer-Lichte como en *Jenseits der Interpretation. Anmerkungen zum Text von Robert Wilson/Heiner Müller "Civil wars" und in Postmoderne Performance: Rückkehr zum rituellen Theater?* encontramos los mismos criterios postulados por June Schuller para definir el teatro postmoderno. A estos se agregan otros muy representativos, tales como:¹²

11 El desarrollo del teatro postmoderno está estrictamente relacionado con la danza moderna, sus características son casi las mismas. Esto es una situación natural que resulta de la abolición de los límites genéricos y de la vecindad entre danza y teatro. Un buen ejemplo entre otros es el empleo del Kabuki, tanto en el teatro como en el ballet de Béjar; vid. Sally Banes: *Dance*, en: Stanley Trachtenberg (Hrsg.): *The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*. London 1985, pp. 81-100.

12 vid. Erika Fischer-Lichte, en nota 9.

- El teatro postmoderno se resiste a la interpretación, el espectáculo ya no es más interpretable según parámetros semánticos tradicionales, los significados no son reducibles a una interpretación que dé un sentido profundo, un mensaje;
- El teatro postmoderno tiene elementos de la ciencia ficción;
- El teatro postmoderno maneja, juega, cita el lenguaje cotidiano, *readymades* combinados según una técnica de montaje donde los fonemas son destruidos y altamente recurrentes;
- Fragmentación, montaje y repetición son principios comunes de la organización performativa del teatro postmoderno;
- Intertextualidad: empleo de citas de textos propios o de otros autores y de épocas diversas, sin ninguna función;
- Transformación del texto en un collage tonal, donde los signos se han despedido de su función denotativa, es decir, se han transformado en grafemas dessemantizados;
- Interculturalidad, es decir, la recepción de elementos de culturas extrañas a la propia, para producir un nuevo teatro.

Las características de la postmodernidad teatral descrita por las autoras representan *un tipo* de teatro postmoderno y por esto es necesario, partiendo de estas certeras propuestas, establecer un modelo más amplio que permita ilustrar manifestaciones paradigmáticas del teatro postmoderno.

1. Modelo general del teatro postmoderno

El modelo que se propone toma en cuenta los tres niveles semióticos fundamentales: el semántico, el pragmático y el sintáctico considerando aspectos particulares del teatro tales como el discurso teatral, el actor y la representación. En algunos casos las categorías forman parte de los tres niveles o de los aspectos particulares, ya que se emplean los mismos procedimientos de producción, es decir, estos son en muchos casos congruentes: por ejemplo, el procedimiento de la segmentación y reducción es algo que se da tanto en el nivel del discurso y de la acción teatral como tal, como en el nivel de su organización.

Hemos agrupado los elementos diferenciadores en pares por relación de oposición o por relación de equivalencia y los hemos distribuido en los diversos niveles y aspectos.

Este modelo debería ser, por una parte, incorporado en un modelo general de la cultura postmoderna y, por otra, deben derivarse los submodelos de expresiones teatrales postmodernas. Mientras la primera tarea no forma parte de este trabajo, la segunda constituirá su último punto.

Modelo del Teatro Postmoderno

	Nivel se- mántico	Nivel prag- mático	Nivel sin- táctico	Discurso	Actor	Repre- sentación
Ambigüedad	+	+	+	+	Ø	+
univocidad	+	+	+	+	Ø	+
discontinuidad	+	+	+	+	Ø	+
continuidad	+	+	+	+	Ø	+
heterogeneidad	+	+	+	+	Ø	+
uniformidad	+	+	+	+	Ø	+
pluralidad de códigos	+	+	Ø	+	Ø	+
unidad de códigos	+	+	Ø	+	Ø	+
deformación	+	+	Ø	+	+	+
formación	+	+	+	+	+	+
Discurso coloquial/ <i>ready mades</i>	+	+	Ø	+	Ø	Ø
	+	Ø	+	Ø	Ø	
discurso hermético	+	+	+	+	Ø	Ø
recurrencia	+	+	+	+	Ø	Ø
Discurso semantizado	+	+	+	+	Ø	Ø
discurso pseudo- semantizado	+	+	+	+	Ø	Ø
discurso desemanti- zado/grafemas	+	+	+	+	Ø	Ø
libertario	+	Ø	Ø	+	Ø	Ø
nihilística	+	Ø	Ø	+	Ø	Ø
grotesco	+	+	+	+	+	+
no-grotesco	+	+	+	+	+	+
silencio	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	+
gestualidad kinésica	Ø	Ø	Ø	Ø	+	+

	Nivel se- mántico	Nivel prag- mático	Nivel sin- táctico	Discurso	Actor	Representación
interpretatividad	+	+	Ø	+	Ø	+
no-interpretatividad	+	+	Ø	+	Ø	+
visión apocalíptica	+	Ø	Ø	+	Ø	+
fábula	+	+	+	Ø	Ø	+
pseudofábula	+	+	+	Ø	Ø	+
no-fábula	+	+	+	Ø	Ø	+
mítico	+	+	+	Ø	Ø	+
profano	+	+	+	Ø	Ø	+
ritual	+	+	+	+	+	+
no-ritual	+	+	+	+	+	+
antropológico	Ø	+	+	Ø	+	+
<i>dramatis personae</i>	Ø	Ø	Ø	+	+	+
actor	Ø	Ø	Ø	+	+	+
acción instintiva	Ø	Ø	Ø	Ø	+	+
meditación	Ø	Ø	Ø	Ø	+	+
inmovilidad	Ø	Ø	Ø	Ø	+	+
entrenamiento	Ø	Ø	Ø	Ø	+	+
automatización	Ø	Ø	Ø	Ø	+	+
espacialidad	Ø	+	+	+	Ø	+
no-espacialidad	Ø	+	+	+	Ø	+
temporalidad	Ø	+	+	+	Ø	+
no-temporalidad	Ø	+	+	+	Ø	+
efecto shock	+	Ø	Ø	+	Ø	Ø
platitude	+	Ø	Ø	+	Ø	Ø
dramatización de						
texto en prosa	+	+	+	+	Ø	+
texto dramático	+	+	+	+	Ø	+
texto espectacular	Ø	+	+	Ø	Ø	+
texto espectacular						
virtual	Ø	+	+	Ø	Ø	+

	Nivel se- mántico	Nivel prag- mático	Nivel sin- táctico	Discurso	Actor	Representación
performance	Ø	+	+	Ø	+	+
teatro como proceso						
kinésico espectacular	Ø	+	+	Ø	+	+
teatro mimético	Ø	+	+	+	+	+
teatro mimético						
historizante	Ø	+	+	+	+	+
pluralidad ajerárquica						
infinita	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	+
de lugares de repre- sentación	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	+
deconstrucción	+	+	+	+	+	+
construcción	+	+	+	+	+	+
decreación	+	+	+	+	+	+
creación	+	+	+	+	+	+
intertextualidad						
significativa	+	+	+	+	+	+
intertextualidad						
no-significativa	+	+	+	+	+	+
interculturalidad						
significativa	+	+	+	+	+	+
interculturalidad						
no-significativa	+	+	+	+	+	+
metatextualidad/ metadiscurso	+	+	+	+	+	+
autoreflección/ estructura narcisa	+	+	+	+	+	+
montaje, collage						
significativo	+	+	+	+	+	+
montaje, collage						
no-significativo	+	+	+	+	+	+
parodia, ironía, persiflage	+	+	+	+	+	+
fragmentación	+	+	+	+	+	+
continuidad	+	+	+	+	+	+
representacionalidad	+	+	+	+	+	+
no-representaciona- lidad	+	+	+	+	+	+
repetibilidad	+	+	+	+	+	+
no-repetibilidad	+	+	+	+	+	+
predominio de la producción	+	+	+	+	+	+
predominio de la recepción	+	+	+	+	+	+

2. Un modelo mínimo para el teatro postmoderno o cuatro tipos de teatro postmoderno: *Cosmopolitan Greetings* de Allen Ginsberg, George Gruntz, Rudolf Liebermann, Robert Wilson, *Parzival* y *Der verbotene Garten* de Tankred Dorst, *L'Ordinaire* de Michel Vinaver y *Dans la Solitude des Champs de Cotons* de Koltes¹³

Comenzamos con una diferenciación elemental y banal, aunque necesaria: se debe distinguir claramente entre lecturas postmodernas de textos clásicos u otros anteriores al postmodernismo - su tipo de puesta en escena dentro de los parámetros del teatro postmoderno - y las producciones teatrales postmodernas nacidas como producto histórico después del modernismo teatral. No se debe caer en el error de considerar una puesta en escena de textos clásicos que es realizada a partir de los años 70 como postmoderna *ad hoc* porque desde los años 70 en adelante se considera la época del teatro postmoderno.

Pasando al tópico central de este trabajo, podemos constatar al menos cuatro formas de teatro postmoderno partiendo de una unidad de elementos dominantes que se pueden reducir a una definición global, sin que esto signifique naturalmente la exclusión de otros elementos que caracterizan la obra.

El primero es aquél de la representación total y de la integración de todos los géneros artísticos, o por lo menos de una gran cantidad de estos, que denominaremos: TEATRO PLURIMEDIAL o INTERESPECTACULAR. Aquí es posible la interpretación, mas no en la forma tradicional de buscar un sentido alegórico, profundo; eso sí los signos están acoplados a significados tanto retóricos como kinésicos (por ejemplo, *Cosmopolitan Greetings*).

El segundo es aquél en que se evoca la representación de una acción o mejor dicho pseudoacción narrativa, mas reducida radicalmente al gesto, que denominaremos TEATRO GESTUAL o KINÉSICO. La interpretación tradicional semántica se hace prácticamente imposi-

13 El modelo siguiente tiene como único objetivo el poner en evidencia algunas formas de teatro postmoderno, para evitar el problema que consiste en describir *un* tipo de teatro postmoderno como tipo genérico general de éste.

ble, no ofrece prácticamente significados, sino significantes (por ejemplo, *Parzival*).

El tercero es aquél en que se emplea el discurso, la fábula, el espacio y tiempo teatral, como pseudodiscurso, pseudofábula, pseudoespacio y pseudotiempo. Lo denominaremos TEATRO DE DECONSTRUCCIÓN. Se trata de una cita del teatro hablado, del teatro decadente, del teatro realista, del teatro o mejor dicho de la estética de *fin de siècle*, del teatro comprometido, del teatro pobre, del teatro social, del teatro del absurdo, del teatro absurdo, del teatro historizante, sin ser nada de esto, sino citas, a través de las cuales constituye por deconstrucción, por montaje su propio tipo.

Se trata de una nueva forma de discurso teatral que no funciona como simple cita descontextualizada, sino intertextual, es decir como deconstrucción del teatro moderno o del modernismo tardío (Brecht, Beckett, Ionesco); el espectador puede tratar de descodificar en forma semántica coherente al texto espectacular.

Que se trata de un intertexto y de una nueva forma de discurso teatral lo vemos p.e. en la fijación del texto, como texto dramático, por el contrario de *Parzival*, y especialmente de *Cosmopolitan Greetings*; por ejemplo, *Der Verbotene Garten* y *Dans la solitude des champs de coton*.

El cuarto es aquél que retoma la tradición del teatro hablado con todos aquellos elementos que le son característicos, como personajes bien definidos (nombre completo, profesión, relaciones privadas y profesionales). La diferencia con el teatro tradicional mimético radica en la negación de un mensaje, en la absoluta anonimidad del discurso. Este teatro lo denominaremos TEATRO RESTAURATIVO o TRADICIONALISANTE.

2.1 El teatro plurimedial o interespectacular: *Cosmopolitan Greetings* de Allen Ginsberg, George Gruntz, Rudolf Liebermann, Robert Wilson

Cosmopolitan Greetings de Allen Ginsberg (texto), George Gruntz (música), Rudolf Liebermann (música), Robert Wilson (iluminación, espacio, movimientos) representado en la Kampnagelfabrik (del 11 de junio al 1 de julio de 1988) de Hamburgo es un proyecto que tomó alrededor de 20 años para ser llevado a las tablas.

Cosmopolitan Greetings no cabe en ninguna clasificación genérica, ya que parte de la concepción de la representación multimedia donde participan prácticamente todas las artes para producir una *Gesamtkunstwerk* tan buscada por Wagner e intentada por diversos dramaturgos y teatristas en el correr del siglo XX, mas al parecer realmente posible en el siglo veinte donde no solamente se han dado las condiciones estético-sociales, sino los medios técnicos y económicos para realizarla.

Cosmopolitan Greetings está constituido por la unión de cultura llamémosla seria-tradicional y popular, cultura de alternativa, subcultura y *entertainment*: tenemos danza, cabaret, varieté, pantomima, música, ópera, teatro, teatro-danza (*Tanztheater*), pintura, fotografía, representación de sueños, visiones apocalípticas y show. El marco general son reminiscencias acronológicas de la vida de la "emperatriz de los blues" de Bessie Smith. El marco textual y musical lo constituyen textos inéditos del poeta de la época *beat* norteamericana, Allen Ginsberg, que contiene momentos de la vida cotidiana americana y música jazz del suizo Gruntz, y unas composiciones en base a 12 series tonales para 12 instrumentos de cuerda y bongó del alemán Liebermann.

El texto de la representación prácticamente no existe, sino que es entendido como *work in progress*, es absolutamente virtual¹⁴ y está dividido en 11 composiciones y 9 escenas con una duración minuciosamente determinada.

El espectáculo se abre como en el cabaret o la varieté mezclado con el género de la pantomima: se ven unas manos con guantes blancos a través de la cortina y luego aparece el Conférencier que interludia muchas de las escenas.

El escenario está por lo general dividido en escenas separadas por cortinas blancas transparentes o por otros elementos materiales, formando un escenario simultáneo.

Episodios musicales de trompeta o de contrabajo, *blues*, *musicals*, escenas de la vida burguesa cotidiana, danzas visionarias y otras pueblan el estrado.

14 vid. F. de Toro: *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires (Galerna) 1987), pp. 70-72, respecto del término texto espectacular virtual.

La escena final es monumental: tenemos todos los cuadros, episodios y escenas reunidas en un montaje visual-tonal donde se revela el intertexto y la interculturalidad: se parodia y representa el mito del Grial en *Lohengrin* de Wagner, la ópera: *Madame Butterfly* de Puccini, *Aida* de Verdi, acompañado de jazz, blues, danza, figuras de óperas de Mozart (*Papageno*) figuras vestidas en tenidas medievales alumbradas con luces y rayos multicolores alternativos como una discoteca de baile, formando un cuadro simultáneo único.

2.2. Teatro gestual kinésico: Parzival de Tankred Dorst

Parzival auf der anderen Seite des Sees de Tankred Dorst y Robert Wilson (estreno en Thalia-Theater de Hamburgo el 12 de septiembre de 1987) toma como punto de partida el texto épico en verso (24812) en 16 partes o libros en una mezcla de lengua franca y bávara de Wolfram von Eschenbach (1170-1220), *Parzival* (1200-1210) y el texto de Tankred Dorst *Merlin oder das wüste Land* (1981-1985) y una serie de otros textos secundarios.

Parzival de Wolfram von Eschenbach trata del desarrollo del joven Perceval que ha sido educado por su madre en un bosque entre animales y que de pronto sale al mundo y se transforma en caballero armado.

Merlin oder das wüste Land de Tankred Dorst es un texto que tiene 285 páginas (sin contar las variantes) y alrededor de 100 escenas constituidas por un substrato mítico provenientes de la épica y del cuento de hadas, de la literatura celta de los primeros siglos de la era cristiana en Inglaterra y Francia, tales como la leyenda del rey Arturo, Lancelot, Perceval, de la bella asesina Ginevra y del mago Merlín.

El texto es una combinación de prosa, diálogos, poesía y canciones, creando un mundo mítico donde se evoca simbólicamente un apocalipsis de nuestra era, concretizada en la batalla de los gigantes caballerescos.

Lo primero que debemos notar es que el texto de *Parzival auf der anderen Seite des Sees* (*Perceval en la otra orilla*) en que se basa la representación varía radicalmente de ésta, en dos aspectos fundamentales: primero, el discurso dramático allí impreso funciona prácticamente como texto secundario, es decir, como indicaciones dramatúrgicas, ya que caso no es reproducido en la actuación: el discurso dramático es transformado en discurso gestual, kinésico;

segundo, lo poco que es realizado en las tablas como discurso dramático tiene otro orden y otra función a la que se encuentra en el texto y es modificado, variado y abreviado.

Lo mismo sucede con las escenas, las textuales no corresponden a las espectaculares. Fuera de eso existen varias versiones de *Parzival* como espectáculo, aquí solamente puedo referirme a una, ni siquiera a la que presencié, sino a una que fue captada en un video.

Lo dicho sobre el texto de *Parzival* nos lleva a considerarlo no como un texto dramático definitivo, ni como un texto espectacular, sino como un mero texto espectacular virtual, constituido por una cantidad variable de escenas, divididas muchas de éstas en subescenas; según el texto impreso que recibe el espectador en el programa tenemos 14 escenas principales.

La constelación de personajes está formada por Perceval, su madre Herzeloide, por el cadaver de su padre, por dos caballeros armados, Sir Bedivere, Sir Pinel le Savage, Jeschute, Merlín como gallo, el caballero armado rojo, el doble de Perceval, Sir Gawain, el rey pescador, los reyes del Grial, Mister Sunshine, Mistress Moon, Blancheffeure, el Pfauenritter (el caballero del pavo real), Sir Galahad, una niña, un actor, un monje, un trapecista (danzador de cuerda floja), la corte y los buscadores del Grial.

Casi ninguno de los personajes lleva vestimenta histórica, la mayoría de ellos emplea vestuario cotidiano (bluejeans y camiseta), solamente la madre de Parzival y el monje tienen ropajes adecuados a su papel. Las vestimentas históricas son reproducidas en forma de cita: los reyes del Grial llevan, por ejemplo, vestimentas de cartón y papel, otras son modernas, elegantes produciendo una distanciación de lo representado, revelándolo como pura ficción gestual-kinésica. Las armaduras o espadas o lanzas están representadas simbólicamente por camisetas, por túnicas, maderos u otros utensilios. El bosque donde vive Perceval con su madre está indicado por árboles ficticios de plástico o de cartón de mala imitación que traen los actores a las tablas, el cantar de los pájaros se reproduce por una grabación deformante muy bulliciosa.

El personaje como tal experimenta una reducción total, una deconstrucción dramática, el personaje se transforma en actor, en movimiento, en actuación inmediata y directa. El actor no representa un papel, sino se presenta a sí mismo, sus movimientos han dejado de ser transportadores de sentido, son una técnica corporal, que contrasta con el título de la obra que insinúa una mimesis.

El silencio es lo típico de esta obra en el sentido de que los actores no hablan y, si lo hacen, es en forma de ruidos. Perceval, por ejemplo, se expresa con diferentes sonidos; es el antitipo, la caricatura total del Perceval épico. Dorst y Wilson no solamente dejan a Perceval en su estado primitivo y de bufón, sino que lo dejan en un estado primitivo intuitivo, donde el ser humano es parte integrada de la naturaleza, donde éste no sabe ni lo que es el bien ni el mal, lo bello o lo feo, donde no se domina el lenguaje ni las costumbres cortesanías: el instinto es lo decisivo en la actuación de los personajes, especialmente de Perceval.

Por otra parte, el actor juega el papel principal y pone en relieve su función de actor; así, por ejemplo, cuando memoriza el texto en el transcurso de la actuación, frente al espectador.

Encontramos naturalmente pasajes de monólogos, mas van de sintagmas semantizados/despragmatizados, pseudosemantizados, descontextualizados a estructuras totalmente dessemantizadas. El ejemplo, para el primer caso se refiere a Perceval que no pudiendo abrir la armadura del caballero rojo, le saca la carne como si se estuviese comiendo una langosta:

- *Was ist das?*
- *Der Mensch ohne*
- *Mit den Zähnen. Mit den Nägeln*
- *Er reißt*
- *Ist das ein Wolf?*
- *Ist das ein Hund?*
- *Es reißt mit den Zähnen das Fleisch aus der Schale.*¹⁵

El segundo caso:

Ich habe meinen Mörder gesehen. Er war so schön, daß ich nur an ihn denke. An der Wange hatte er ein Zeichen, eine Narbe, nicht groß ... wie eine Fliege so groß. Aber eine Fliege wäre bald wegge-

15 vid. programa p. 46. Este texto como el siguiente no son reproducidos en la representación; y su traducción es la siguiente:

- ¿Qué es eso?
- El ser humano sin -
- Con los dientes. Con las uñas.
- Lo arranca -
- ¿Es esto un lobo?
- ¿Es un perro?
- Arranca con los dientes la carne de la coraza.

*sprungen oder wäre herumgekrochen auf dem schönen Gesicht, in dem lächelnd geöffneten Mund, zwischen den Zähnen verschwunden. Ich hatte ihn schon draußen auf der Treppe gehen hören. Ich stand gerade unter der Dusche, als es klingelte, und weil ich dachte, mein Freund wäre zurückgekommen, er hätte den letzten Bus verpaßt, ging ich nackt zur Tür, um ihn einzulassen. Da stand er, ich sah den schwarzen Fleck auf seiner Wange und wahrhaftig, die Fliege kroch ihm in den Mund.*¹⁶

Tercer caso:

- a) - *o wie wäre ich schrecklich in die Irre gegangen in meinem weißen Kleid*
 - *horchte*
 - *flüstern*
 - *sich gold färbt*
 - *vergebliche Anstrengung*
 - *Kopf*
 - *Tod wo*
 - *er wußte nicht, daß ich seine Sprache nicht verstehen konnte*
 - *springt Staub*
 - *erhellende*
 - *Kinder und Greise aus meinem Mund*
 - *Irrweg*
 - *Drohung des Todes*
 [...].¹⁷

¹⁶ vid. programa, p. 99.

He visto a mi amigo. Era tan bello que solo pienso en él. En la mejilla tenía una marca, una cicatriz, no muy grande ... Así grande como una mosca. Pero una mosca ya habría saltado o habría recorrido el bello rostro, la abierta y sonriente boca, habría ya desaparecido entre los dientes. Yo lo había ya escuchado subir la escalera. Estaba en ese momento bajo la ducha, cuando tocaron el timbre; y porque pensé que mi amigo habría retornado, habiendo perdido el último bus, fui desnudo a la puerta para dejarlo entrar. Allí se encontraba éste, vi la mancha negra sobre su mejilla, y realmente la mosca se le introdujo en la boca.

- ¹⁷ - *Oh me habría yo perdido funestamente en mi vestido blanco.*
 - *escucha*
 - *susurrar*
 - *el oro se colora*
 - *esfuerzo en vano*
 - *cabeza*
 - *muerte donde*
 - *salta polvo*

b) *Was H i n k*
Was machst H i
Vater Machtst W as
Hinkelchen Vater
W a s H i
Mutter Vater
W W
w Ma
W a s s
W a s Hin
W Pfl Pflu
W a s
 [...]

Hinkelchenhinkelchen mein Hinkelchenhinkelchen
HinkHinkHinkHinkelHinkelHinkelchenHinkelchen
 [...]

WasWasWasWas machstWas machst in unserem Garten
Was machst inWas machstWasWasWasWasWasVaterVater
VaterVater wird dich schlagenVater wir
Pfluckst uns all die Blumen ab PfluckstPfluckst
Pfl
Pfl
 [...].¹⁸

- esclareciendo
- niños y viejos saliendo de mi boca
- Camino equivocado
- Amenaza de la muerte.

18 vid. programa, pp. 65-68. Este texto dura en la representación entre tres y cinco minutos.

¿Q u é r o c a ?
¿Qué r o - ?
¿Padre haces q u é ?
Roca Padre
Madre Padre
¿Q- Padre?
¿- p-?
¿Q- Ma-?
¿Q q é?
¿Q u é r o-?
¿Q u é cor cor?
¿Q u é?
¿Q cortar padre?

[...]
RoquitaRoquita mi RoquitaRoquita
RocRocRocRocaRocaRoquitaRoquita
 [...]

La música es de circo o de kermesse y contrasta con la seriedad del tema evocado a través del título, así como las vestimentas de los personajes y del comportamiento de Perceval es más bien es de un cretino que el de un héroe mítico; estos recursos tienen una función distanciadora y parodiante, deconstructora.

Parzival es una dramatización de un tema épico-narrativo, una lectura por deconstrucción, donde se une la lectura postmoderna de un tema medieval y la producción de teatro postmoderno.

La función o motivación de la fórmula de Dorst y Wilson, es el reducir el tema hoy aparentemente irrelevante en su forma tradicional y difícilísimo de explicar y mucho más aún de representar, a su mera gestualidad; el de lanzar al estrado elementos que sean capaces de evocar la silueta de la historia de Perceval, mas de manera que el espectador quede en condiciones de seguir la representación sin tener por qué conocer la tradición temática de Perceval.

Claro está que un espectador con mediana cultura o sin ella, se preguntará por qué lleva esta pieza el nombre de Perceval, y si conoce esta tradición tratará de ponerla en contacto con la pieza dramática. Fragmentos de ella los encontrará en Perceval. Esta obra de teatro está eso sí lejos de insinuarnos o de construir una metáfora apocalíptica de gran vuelo mítico como en *Merlin oder das wüste Land*. Más bien deconstruye el significado dejando los significantes a disposición del espectador.

¿QuéQuéQuéQuéHacesQuéhaces en nuestro jardín?
¿Qué haces en QuéhacesQuéQuéQuéQuéQuéQuéPadrePadre?
PadrePadre te golpeará padre nosotros
Nos Corta todas las flores cortacorta
Corcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcor
Corcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcorcor
[...]

2.3 El teatro de deconstrucción: *Der Verbotene Garten* de Tankred Dorst y *Dans la solitude des champs de coton* (1987) de Bernard-Marie Koltès.¹⁹

2.3.1 *Der Verbotene Garten. Fragmente über d'Annunzio* de Tankred Dorst (1983/88)

Der Verbotene Garten (El Jardín prohibido) representado en el Mahlersaal de Hamburgo al comienzo del año 1989 tiene una motivación y arranque similares a los de *Parzival*, pero especialmente a aquellos de *Cosmopolitan Greetings* en cuanto no se quiere representar una fábula coherente, sino que se toman fragmentos de la vida real y literaria de un personaje histórico, en un montaje de recuerdos, diálogos, encuentros y desencuentros, todos ficcionalizados o inventados por Dorst y completados por sintagmas sacados de diversas fuentes originales, parodiando y deconstruyendo mitos que estaban relacionados de alguna forma con el personaje de D'Annunzio que se emplea como fuente inspiradora. D'Annunzio es solamente una coartada para la representación de una danza de la muerte que documenta el problema arte/vida, mito y poder, fama y genio en una época esteticista llamada decadencia.

El texto es, según pude constatar, conservado plenamente con excepción de aquellas partes no representables o difíciles de representar.

La representación es de un acto y solamente cambian los cuadros de las escenas según el tema dominante.

Fuera de la figura de D'Annunzio, que domina con una retórica monumental el estrado, entre diálogo, monólogo, alucinación y éxtasis, es igualmente fuerte aquélla de la famosa actriz la Duse que aparece como un fantasma de otro mundo. En monólogos o pseudodiálogos con D'Annunzio, en una especie de delirio expresa la resignación y desesperación de su final derrumbe como actriz y mujer al lado del moloc de D'Annunzio.

Así también juega un papel episódico importante la figura del Duce en el camino al triunfo y de la muerte en diálogo con D'Annunzio.

Especialmente este diálogo revela sutilmente el momento postmoderno y deconstruccionista, la ficcionalidad de la pseudobiografía,

¹⁹ A este grupo pertenece también *Die Hamlet Maschine* de Heiner Müller.

pseudohistoria: D'Annunzio no puede haber presenciado la caída y linchamiento del Duce porque esto ocurre en 1945, es decir 7 años después de la muerte de D'Annunzio.

Mas si se sigue bien la sintáctica del texto espectacular, lo cual no se percibe en el texto dramático, constatamos que todo el transcurso de la obra parte de los alucinantes recuerdos de un D'Annunzio muriente (al final de la pieza), es decir que es una sintaxis analéptica fragmentada, y con esto acausal y acronológica, atemporal y no espacial, y que por esto no se percibe de inmediato.

La mayoría de los personajes están muertos o en la culminación de la postración, la Duse enterrada, la Contessa alcohólica y pordiosera como resultado de su desenfadada pasión y voraz vida, el Duce reducido a un personaje débil y cobarde que ve el avenir de su destino implacable. El personaje de D'Annunzio trata en sus últimos minutos de desenterrar su vida gloriosa, sus versos y su drama para tratar de evitar la muerte por él despreciada.

Fuera de lo mencionado, los diversos episodios de la vida de D'Annunzio, como la pérdida de un ojo en un accidente aéreo o su famoso vuelo a Viena repartiendo propaganda política, componen episodios pictóricos importantes. El ojo aparece aquí como safiro, es el lugar del arte, del genio que nos recuerda la función del ojo en el *dolce stil nuovo* de Dante, que era el lugar donde el Dios-Amor, la divinidad cristiana-pagana de la inteligencia y de la luz del genio tenía su trono. El culto romántico del genio, del héroe, del portento es aquí tematizado y tiene como creatura imperfecta un punto débil. Así D'Annunzio como Sigfrido adolece de un punto mortal en la espalda al lado derecho. Dorst representa lo dicho en forma paródica distanciante, desmitizante, por ejemplo, hace que una joven algo despreocupada, ordinaria y sensual adivine, tocándole partes del cuerpo, dónde se encuentra el punto débil: ésta le toca la frente, el pecho, el pene, la rodilla y no sabe encontrar la espalda, y es D'Annunzio mismo que en su temor patológico revela su debilidad, anunciándose así la muerte concretizada en el estrado por mujeres vestidas de gris y negro.

El único lugar que queda, no es el del mito, del genio, de la fábula historizante, ni del drama psicológico o simbólico, ni de la autobiografía o relativización o crítica, ni de la denuncia o de la aceptación, sino de la ecléctica retórica, del discurso dramático como creador, a través de la deconstrucción de su propio mito, del mito de la fuerza de la palabra.

2.3.2 *Dans la solitude des champs de coton (1987) de Bernard-Marie Koltès*

La obra de Koltès tiene dos personajes, uno es el *dealer* y el otro es el *cliente*. Ambos personajes se mueven de monólogos dialogantes a un diálogo más o menos conectado (son monólogos que quieren ser diálogos, que al comienzo parecen no tener ninguna conexión uno con el otro, los personajes podrían perfectamente aparecer solos).

¿De qué trata el texto? No se sabe. Se caracteriza por una estructura vacía, por una posición comunicativa cero, tanto en el nivel pragmático como en el semántico. Lo único que sacamos en limpio es que la estructura *désir* es primordial con carácter organizador unificante.

El lenguaje dramático se caracteriza por una parte por su sencillez, pulcritud y simetría, por su cotidianidad, hermético con tendencia a la desementización por la vía de la asituacionalidad pragmática, es decir, el discurso de los personajes se encuentra fuera de la *deíxis* orientadora explicativa (el discurso podría ser producido sin la anteposición de los personajes), es autosuficiente, atemporal y no espacial. Al discurso le falta la sedimentación pragmática, por esta razón tiene un efecto distanciador, irritante, sorprendente.

En su primera mitad, el discurso teatral trata el tópico del deseo enlazado con aquellos de la equivalencia hombre-animal, como productos de la naturaleza, con el acto de compra-venta, al sentimiento del dolor, al problema de la soledad, todo esto solamente insinuado. El texto dramático como el espectacular produce a la vez su propia metalengua. Sin embargo y especialmente a partir de la segunda mitad del transcurso, el discurso se mueve en forma acentuada a un nivel de la metalengua: el texto reproduce su propia reflexión en cuanto que los personajes comienzan a discutir sobre la forma de su acercamiento el uno al otro.

Los personajes so solamente dicen lo que quieren hacer, sino que hablan de lo que quieren hacer y de cómo lo quieren hacer. Tenemos una división entre actuar y decir, un procedimiento Brechtiano (*aus der Rolle fallen*), mas no explícito o a través del gesto de distanciación épica (*epische Verfremdung*), sino a través del lenguaje del personaje sin poner en relieve deícticamente este cambio de nivel.

¿En qué medida es *Dans la solitude des champs de coton* una forma de teatro postmoderno deconstruccionista?

1. Emplea un discurso semantizado, haciendo cita del discurso tradicional dramático, pero organizándolo de tal forma que los sintagmas aparecen uno al lado del otro sin otra relación que la tipográfica. Al discurso no solamente se le roba su base mimética, sino la pragmática y con esto se vuelve hermético.

2. Se evoca un teatro mimético, aunque no hay nada que imitar. La referencialidad es puramente lingüística y con esto universal, se encuentra en todas partes o en ninguna: anonimidad (deconstrucción del teatro hablado tradicional).

3. Se evocan implícitamente significantes que son llevados a una generalidad tal que eliminan su significado o que son transformados, reemplazados por otros significantes/significados que anulan el evocado inicialmente: por ejemplo, al comienzo del texto se nos da una definición del lexema *deal*:

Un deal est une transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut, dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus a cet usage, entre pourvoyeurs et quémandeurs, par entente tacite, signes conventionnels ou conversation à double sens - dans le but de contourner les risques de trahison et d'escroquerie qu'une telle opération implique -, à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, indépendamment des heures d'ouverture réglementaires des lieux de commerce homologues, mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci.²⁰

Este pasaje pretende imponernos una interpretación, que el texto luego deconstruye a través de la sutil introducción de otras posibilidades.

Además, el texto citado tiene un metanivel, muy similar a las novelas de Robbe-Grillet.²¹ Lexemas tales como '*espaces neutres, indéfinis, non prévus à cet usage*', nos indican el empleo que hace el discurso

20 *Dans la solitude des champs de coton* (Edition de Minuit). Paris 1986, p. 7.

21 *La maison de rendez-vous* (Minuit). Paris 1967): Epígrafe:

Si quelque lecteur, habitué des escales d'Extrême Orient, venait à penser que les lieux décrits ici ne sont pas conformes à la réalité, l'auteur, qui y a lui-même passé la plus grande partie de sa vie, lui conseillerait d'y revenir voir et de regarder mieux: les choses changent vite sous ces climats.

dramático del tiempo y del espacio y nos enseña que es un empleo por desviación de lo común. Los términos '*pourvoyeurs*' y '*quémanteurs*' representan al productor del texto dramático y espectacular y al espectador o lector de éste, caracterizándose por un empleo tácito del discurso dramático, por signos convencionales empleados en segundo grado ('*signes conventionnels ou conversation à double sens*'). Es decir no dicen lo que presumen decir sino otra cosa. Estos procedimientos son un ejemplo puro de lo que queremos denominar 'deconstrucción'. Este término generalmente se emplea en forma incorrecta en la medida en que se utiliza como 'destrucción', en vez de el reemplazo de un sistema por otro a través de transformaciones tanto al nivel de la superficie como al de la estructura profunda.

4. Deconstrucción del personaje dramático. El discurso autónomo hace al personaje superfluo, no ocupa el primer plano, sino como proyector de un discurso determinado.

5. Ideología y crítica inscrita en forma velada, concreta y no de denuncia y acusación (Sartre, Camus) ni tampoco simbólica (Beckett/Ionesco): el problema del consumo del placer como fenómeno socio-cultural planteado no a un nivel ético, sino estético, no estetizante de fuga, sino con los instrumentos del teatro, no como el teatro comprometido o político, ni tampoco como neoconservador reaccionario restaurativo. La crítica social y política está sutilmente inscrita en el mensaje.

6. Toman del teatro de la modernidad tardía (Beckett/Ionesco) la abstracción del lenguaje, la reducción del personaje dramático, mas no caen en lo que se ha llamado el 'absurdo', es decir, semióticamente expresado, una inversión de los parámetros lógicos del lenguaje y de la realidad para crear un mito moderno teatral. Se produce una desmitificación postmoderna.

2.4 L'ordinaire (1983) de Michel Vinaver

La pieza de teatro de Michel Vinaver *L'ordinaire* escrita en 1983 está constituida por siete partes (*pièce en sept morceaux*) con una constelación bien definida de once personajes claramente definidos con su nombre de pila y familiares, edad, profesión y función, a saber: Bob y su mujer Bess, Pat, Joe y su hija Nan, Jack y su amante Sue, Dick, Ed y los dos pilotos Bill y Jim.

Los personajes que forman el cuerpo directivo de la compañía norteamericana Housies, se encuentran en viaje de negocios por

Latinoamérica en dirección a Santiago y Buenos Aires, precisamente sobre los Andes. El avión no puede aterrizar en Santiago por el mal tiempo y, después de un tiempo, cae destrozado en la montaña. Algunos de los pasajeros pierden la vida al caer el avión y otros sobreviven por algunos días. Al final, después de más de 7 días, dos sobrevivientes, Ed y Sue, escriben un sumario del accidente y de los muertos antes de ponerse en marcha, en este momento termina la obra.

El teatro sin lugar a dudas tradicionalmente constituido se caracteriza por una gran recurrencia a los *ready-mades*, a los diálogos fragmentados, pero con un sentido claro, se trata del esfuerzo de los conflictos amorosos entre algunos de los personajes, los deseos sexuales de una niña en la pubertad, de comentarios sobre la efectividad de los representantes de la compañía en diversos países y de las decisiones de ascender en la carrera, recuerdo de fiestas, amistades y enemistades, sobre política, comercio y espionaje. El discurso permanece sin comentario, sin autorreflexión, superficial, seco. Las alusiones entre Pinochet y las posibilidades de negocios, entre la dictadura y el gobierno norteamericano son meros *re-ports/statements* sin implicaciones.

Esta obra podría ser calificada de no ideológica, apolítica y plenamente restaurativa, indiferente, lo cual no se desprendería de la banalidad y del descarnado contenido, sino a la vez lamento de la superficialidad del discurso, de su simplicidad. Mas es precisamente esta aparente indiferencia ideológica lo que provoca en el espectador una fuerte reacción. La ideología está sutilmente inscrita, mas no en una forma acusatoria o violenta, sino puesta al nivel de la percepción. De fundamental importancia para la descodificación de semejantes textos es la atenta consideración de anacronismos semántico-histórico-cronológicos. El trabajo estando lejos de haber abarcado todas aquellas formas del teatro postmoderno actual, ha querido solamente proponer un primer modelo para la descripción y análisis del teatro postmoderno y con esto demostrar que la postmodernidad es algo que puede ser tratado en forma sistemática como cualquier fenómeno cultural. Fuera de este aspecto, hemos querido contribuir a la discusión general de la postmodernidad que si bien es cierto comenzó en Estados Unidos en los años 60, en Europa se inicia en 1979 en la filosofía y en los 80 en la literatura. En Latinoamérica y España es el debate de la Postmodernidad de fecha muy reciente y se ha dado casi exclusivamente dentro de la sociología.

Esperamos que la descripción de la semiosis teatral postmoderna y el modelo desarrollado presten un servicio al estudio del teatro postmoderno en España y Latinoamérica (p.e.: Marco Antonio de la Parra/Chile, de Tavira/México).

MESA REDONDA

Erschienenene Hefte / Cuadernos publicados:

1. LÓPEZ-CASERO, Francisco
La agrociedad mediterránea en una comparación intercultural. Enfoque para un proyecto de investigación (1985)
2. BERNECKER, Walther L.
Foreign Interests, Tariff Policy and Early Industrialization in México 1821-1848 (1985)
3. SCHEERER, Thomas M.
La sangre y el papel - Eine Vorstudie zur Lyrik des Argentiniers Juan German (Juli 1985)
4. SOCOLOW, Susan Migden
Acceptable Partners: Marriage Choice in Colonial Argentina 1778-1810 (1987)
5. OSTERMANN, Heinz-Jürgen
Soziale Konsequenzen anhaltend hoher Inflation in Argentinien, Bolivien und Brasilien (September 1987)
6. LÓPEZ-CASERO, Francisco
Desarrollo de la burguesía en Colombia. El caso antioqueño y su aportación al sistema nacional (Januar 1988)
7. REIMANN, Helga L.
Gesellschaftliche Entwicklung und Frauenarbeit in Puerto Rico (März 1988)
8. KASSAI, Soledad Lagos de
El teatro chileno de creación colectiva - Testimonios desde Santiago 1988
9. KASSAI, László B.
Wirtschaftliche Stellung deutscher Industrieunternehmen in Chile. Ergebnisse einer empirischen Analyse
10. ENSIGNIA L., Jaime
El camino a la transición democrática. Chile 1989: Las elecciones presidenciales y parlamentarias

11. DE TORO, Alfonso

Hacia un modelo para el teatro postmoderno

12. GALEANO, Eduardo

Notizen über die Erinnerung und das Feuer

